

LA RE-CONSTRUCCIÓN IMAGINARIA DE LO REAL EN *CAMPOS DE NÍJAR* Y *LAS HURDES. TIERRA SIN PAN*

Lorenzo J. TORRES HORTELANO
*Universidad Rey Juan Carlos -
Asociación Cultural Trama y Fondo*

Palabras clave: *Campos de Níjar, Las Hurdes. Tierra sin pan*, Juan Goytisolo, Luis Buñuel, imaginario, real

Resumen: Mediante el análisis textual comparativo de dos textos de referencia del cine pseudo-documental y la pseudo-literatura de viajes, *Las Hurdes. Tierra sin pan* y *Campos de Níjar*, me pregunto si domina en ellos más la denuncia social y la ideología que la experiencia estética ¿Son textos que crean una memoria histórica universal o más bien se trata de la experiencia estética de lo real de sus respectivos autores? Propongo, pues, una lectura en la que voy a intentar demostrar cómo ambos textos entran en contacto con lo real a partir de su re-construcción imaginaria.

Mots-clés: *Campos de Níjar, Las Hurdes. Terre sans pain*, Juan Goytisolo, Luis Buñuel, imaginaire, Réel

Résumé: Par comparative analyse textuelle de deux textes de référence de film pseudo-documentaire et pseudo-écriture de voyage, *Las Hurdes. Terre sans pain* et *Terres de Níjar*, je me demande si qu'il domine plus la critique plus sociale et l'idéologie que l'expérience esthétique. Son textes qui créent une mémoire historique universelle ou plutôt est l'expérience esthétique de réel de leurs auteurs respectifs?

Je propose donc une lecture dans laquelle je vais essayer de montrer comment les deux textes en contact avec le réel à partir de sa re-construction imaginaire.

Keywords: *Campos de Níjar, Las Hurdes. Terre sans pain*, Juan Goytisolo, Luis Buñuel, Imaginary, Real

Abstract: Through the textual comparative analysis of two reference texts in the pseudo-documentary film and a pseudo-travel literature, *Las Hurdes. Land Without Bread* and *Campos de Níjar*, I wonder if these are more dominated by social criticism and ideology than by aesthetic experience. Are they texts that create a universal historical memory or rather is the aesthetic experience of the Real of their respective authors? I therefore propose a reading in which I will try to show how both texts contact the Real from its imaginary re-construction.

HIPÓTESIS

Mediante un análisis comparativo voy a entrecruzar algunos fragmentos de dos textos que, hasta donde llego, nunca se han analizado de manera yuxtapuesta: *Campos de Níjar* (1959)¹ de Juan Goytisolo y *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1932)² de Luis Buñuel. Más allá de la aparente distancia expresiva, temporal y autoral, voy a intentar demostrar cómo ambos comparten ciertas filiaciones textuales que cristalizan en una forma peculiar de re-construir lo real.³

¹ Hay en relación a *Campos* cierta confusión en las fuentes sobre el año de publicación: en muchas aparece como 1960 (predominantemente), pero en otras aparece como 1959.

² A partir de ahora *Las Hurdes*. El título original, según el estudio de Javier Herrera, a partir de los créditos de las ocho versiones (aunque algunas de las primeras no los llevaban), es *Las Hurdes*, pues así aparece en el primer comentario del que se tiene constancia escrito por parte del propio Buñuel; y no será hasta la segunda versión que empezará a titularse *Terre sans pain* (Herrera, 2006: 29-30).

³ Tan sólo he encontrado un artículo que relacione ambos textos, de Alberto Villamandos (2008), el cual, además, se adentra en algunos aspectos que trataré

La dificultad inherente que se deriva de tratarse de medios de expresión diferentes es, no obstante, la puerta que abre el camino hacia mi hipótesis, en el sentido de analizar si el texto escrito y el cinematográfico comparten, en este caso, un espacio o interés común en el que hay una re-construcción imaginaria, precisamente desde el registro más alejado de éste, el de lo real.⁴

«Re-construcción» puesto que ambos autores, Buñuel y Goytisolo tratan de construir, con estilo documental o de literatura de viajes, cierta representación del lugar al que viajan; pero con resultados diferentes a los que prometen los respectivos códigos genéricos. Así, en este análisis argumentaré que, realmente, se trata de una utilización manierista de ese estilo, la construcción de un sentido a partir no de lo real en sí, sino de una representación de éste; pero sin obviarlo: una re-construcción. Es cómo decir que parece documental, mas como una simulación, una re-construcción de una representación que ya no es el documental o la guía (autoral) de un viaje; sino *Las Hurdes* de Buñuel y los *Campos de Níjar* de Goytisolo: en esa identificación entre el paisaje y el autor voy a intentar buscar cierta verdad que nos aleje de lo ideológico.

IDEOLOGÍA Y SEDUCCIÓN DE LO IMAGINARIO

Edward Said, en su obra *Orientalismo*, afirmaba:

más abajo y que tienen que ver con la ideología pues, cómo afirma Villamandos, pretende «analizar los variados y en ocasiones contradictorios aspectos de la relación entre el intelectual comprometido, discurso e ideología» (2008: 56).

⁴ Utilizo aquí la teorización y revisión de Jesús González Requena (1996) de los registros lacanianos. Para profundizar en ello recomiendo el artículo de Jesús González Requena «El texto: tres registros y una dimensión» (1996).

Muchos viajeros dicen que no han encontrado en determinado país lo que esperaban, y con esto quieren decir que ese país no era lo que cierto libro decía que sería [...] la idea que subyace es que los hombres, los lugares y las experiencias se pueden describir siempre en un libro, de tal modo que el libro (o el texto) adquiere una autoridad y un uso mayor incluso que la realidad que describe (Said, 1978: 136).

Los ejemplos que analizo, sin duda, son textos de este tipo, pues han marcado desde su aparición la forma en que pensamos esos lugares; pero, sobre todo, han influenciado la forma en que nos enfrentamos a cierto tipo de textos documentales o de reportaje.

¿Esperaban Goytisolo y Buñuel encontrar cierto imaginario siniestro en Las Hurdes y en los Campos de Níjar? ¿O quizá sería mejor pensar que realmente fueron ellos los encargados de construirlo? Además ¿no blandían de manera predeterminada cierto imaginario ideológico el cual, independientemente de lo que en sus viajes experimentasen, habría de evitar cualquier incertidumbre? Esta hipótesis no es inocente si acordamos que el texto artístico –parto de la asunción de que los que analizo aquí lo son– debería ser detonador de una experiencia de incertidumbre para el lector o espectador, antes que un espacio para la confirmación de determinadas ideologías. Veremos si finalmente se cumple esta hipótesis.

Said prevenía sobre el *orientalismo*, ese amor por lo exótico que surgió en el viajero occidental desde Marco Polo, o mucho antes, desde el mismo Alejandro Magno; una fascinación distante por el Oriente que no deja de mostrar una constelación de falsos prejuicios. Se refería concretamente a los «persistentes y sutiles prejuicios eurocéntricos contra los pueblos árabes-islámicos y su cultura» (Said, 1978: 136), que habría llevado a que una larga tradición de imágenes falsas y

romantizadas de Asia y el Medio Oriente en la cultura occidental hayan servido de justificación implícita a las ambiciones coloniales e imperiales de Europa y Estados Unidos (136). Es un concepto que se puede extender perfectamente a otros países o, aplicándolo a nuestro caso, a zonas limítrofes en el interior de nuestras fronteras que estarían un paso más allá de lo que asumimos como próximo.

Desde esta perspectiva propongo otra hipótesis: aunque esta última derivada que señala Said no parece aplicarse, a primera vista, a los casos que nos ocupan ya que la ideología de la que ambos parten –resumiendo, un marxismo humanista– denuncia ese colonialismo, pienso que el hecho está ahí, dado que ambos viajan a dos de las zonas españolas objetivamente más paupérrimas en sus tiempos respectivos para denunciar su situación de abandono –avanzando, en cierto sentido, la creación de lo que recientemente ha cristalizado en el término *memoria histórica* (Nora, 1984-1993).

Quizá Buñuel y Goytisolo se interesaban más por la otra derivada de teoría saidiana que sugiere que el texto adquiere cierta autoridad sobre la realidad, es decir, que a través de las obras que estaban creando, pretendían influir en la opinión pública, en la política del gobierno, en... Pero ¿es ello posible blandiendo la ideología; no entra esto en contradicción con la expresión artística? Creo que sí, aunque no es este el lugar para debatirlo⁵; sea como fuere, lo que me interesa analizar es cómo, a pesar de esa ideología, ambos textos muestran una profunda experiencia artística, básicamente porque ponen en contacto al espectador/lector con cierta verdad –que «es subjetiva, concreta e histórica» (González Requena, 2012: 132). Este

⁵ Recomiendo para ello el número 32 de la revista *Trama & Fondo*, dedicado a «La ideología lacaniana».

contacto –y esta es también una hipótesis–, surge en ambos textos a partir de una re-construcción imaginaria de lo real.

Sin embargo, como analizaré más abajo, Buñuel y Goytisolo parecen querer huir del viaje turístico o del documental canónico, mostrando lo real que, como acabo de afirmar, nos acerca a una verdad *concreta*. No obstante, cómo afirma González Requena, no se debe confundir lo real con la verdad, pues ésta consiste realmente en configurar lo real «simbólicamente, como un espacio humano que puede merecer la pena. Dado el hecho, indiscutible, de que la pena es inevitable» (González Requena, 2012: 134). En este sentido, la ideología como bandera y la re-construcción de lo real que se perciben estos textos no parece que apunten hacia una *configuración simbólica*. Ello no les quita valor, pues, indirectamente, están señalando hacia esa falla simbólica que señalo.

En los arranques de las respectivas carreras de Buñuel y Goytisolo aparece una dolorosa búsqueda artística que apunta a esa *pena inevitable*: posteriormente emprendieron derroteros muy diferentes, sobre todo en el caso de Buñuel que no volvió a tantear el documental; pero también en el caso de Goytisolo, que aunque ha seguido ofreciendo textos periodísticos que se acercan a lo documental y al viaje,⁶ su obra más literaria se ha desarrollado básicamente en el ámbito experimental.

⁶ Goytisolo escribió en 1962 *La Chanca*, que sigue la línea estilística iniciada con *Campos*, pero centrada en ese barrio desangelado –en aquella época– de Almería. Por lo tanto forman un conjunto y así aparecen, por ejemplo, en la primera edición francesa en Gallimard (1964). Sin embargo, el lenguaje y estilo utilizado en *La Chanca* es más elaborado; es decir que, seguramente, *Campos* se encuentra estilísticamente, con su lenguaje directo, más cercano a *Las Hurdes* que a *La Chanca*. Por otra parte, dado que lo comparación es con una película que también transcurre

EL VIAJERO PRO-ESPACIAL Y EL CONTRA-ESPACIAL

En *Viaje contra espacio*. Juan Goytisolo y W. G. Sebald, Jorge Carrión expone una categorización del viajero muy pertinente para entender qué tipo de viajeros analizo. Para Carrión habría viajeros *pro-espaciales* que no entran en conflicto con los lugares a los que viajan ni con sus lugares de origen (misioneros, conquistadores, escritores bajo la nómina estatal o cultural, etc.); y los contra-espaciales, «que sí viajan en contra de la noción de espacio heredada» (2009: 27). Según Carrión, en la segunda categoría entrarían Goytisolo (y Sebald) y yo añadiría que Buñuel.

Carrión relaciona al viajero contra-espacial con el metaviaje, la desorientación, la violencia, la metamorfosis, la errancia, el desplazamiento y el exilio voluntario y literaturizado (2009: 32): todas estas características se encuentran en nuestros autores y sus textos.

El viajero contra-espacial problematiza su propia cultura y lugar de procedencia, lo que es facilitado por el propio viaje dado que implica una distancia física respecto de ésta. Se trata de un exilio voluntario que usualmente acarrea consecuencias en sus lugares de origen y, por supuesto, en sus vidas: Buñuel y Goytisolo han creado la mayor parte de su obra fuera de España, entre otras cosas, por su mala acogida en la cultura establecida y normativa (32).

Me interesa subrayar que no se trata tan sólo, en todo caso, de viajeros ocasionales o textuales, pues ambos autores se exiliaron de España. Por ello, más allá de la coincidencia viajera, quiero ir sugiriendo que sus conocidas intenciones de denuncia social y sus posturas

en el medio rural, he preferido centrarme en *Campos*, pues la presencia del paisaje cobra protagonismo en ambos casos. He elaborado otras lecturas del paisaje rural en dos textos (2013 y 2013a).

ideológicas progresistas van a entrar en conflicto con sus experiencias artísticas dado que, finalmente, ellos se valen de esa materia real para crear sus textos. En este sentido del conflicto interior, los campos de batalla de *Las Hurdes* y *Campos* son cruciales, aunque sea porque sus autores ya nunca ofrecerán nada parecido en sus obras.

LA FILIACIÓN AUDIOVISUAL DE CAMPOS

Hasta dónde he llegado, no he averiguado con total certeza si Goytisolo llegó a visionar *Las Hurdes* antes de escribir *Campos*; aunque hay motivos suficientes para pensar que sí: la suficiente distancia temporal, la filiación francófona de Buñuel y del propio documental⁷ y el propio exilio a París en 1956 de Goytisolo –ambos se desarrollaron muy bien en el ambiente parisino–; e incluso su evolución literaria posterior hacia una narrativa postmoderna y experimental –hacia la que también maduró Buñuel en el ámbito del surrealismo. Pero, por encima de todo ello, la relación es obvia si atendemos al hecho de que los ejemplos concretos que comparo⁸ pueden encuadrarse en lo que la crítica ha denominado «subjetivismo ideológico». Más abajo matizaremos esta idea generalizada que enmarcarían el sentido tutor que guía a la crítica acerca de la obra de Juan Goytisolo.

⁷ Se sabe que Buñuel leyó el libro del antropólogo Maurice Legendre *Las Jurdes: étude de géographie humaine* (1927), basada en su Tesis Doctoral (Universidad de Burdeos) y Director del Instituto Francés de Madrid. Buñuel señala también en su autobiografía *Mi último suspiro* (1982: 118)) que hizo venir de París a Pierre Unik (ayudante de dirección), a Elie Lotar (director de fotografía) y a Yves Allégret que les prestó una cámara.

⁸ Véase el epígrafe «Análisis textual: Goytisolo/Buñuel» en el que incluso cuatro ejemplos concretos de estas similitudes.

En la época de escritura de *Campos*, la mutua influencia de cine y literatura era algo aceptado con naturalidad: así lo señala Carmen Peña Ardid sobre algunos contemporáneos de Goytisolo, como Juan García Hortelano:

las «lecturas» cinematográficas formaban parte del bagaje de un escritor; que el novelista, «consciente o no», las incorpora a su quehacer narrativo y que, en definitiva, «hoy un escritor desinteresado por el cine es como un escritor que no lee» (Peña Ardid, 1991: 1).

Por su parte, Jesús Fernández Santos —más afín a la narrativa desarrollada en *Campos*—, afirmaba que:

Gracias al cine documental he llegado a conocer España de primera mano, en sus rincones más significativos, en sus gentes, en su historia, pero también me ha regalado el tiempo necesario y una infinidad de ideas para concebir cuentos y novelas que luego desarrollaría (Rodríguez Padrón, 1982: 16-17).

Si pasamos a ejemplos concretos de Goytisolo en la década de los años 60, ya se vislumbró esta relación (Marra-López, 1962: 3; Soldevilla, 1966: 247; Cirre, 1966: 12), por ejemplo, entre *La isla* (1961) y el film *La Dolce Vita* (Federico Fellini, 1960). La novela nació originalmente como guion para una película que nunca llegó a realizarse (Millner, 1974: 1) y supone el contrapunto burgués, ambientado en Torremolinos, a *Campos*. Es muy significativo que Goytisolo sitúe a *La isla* sólo unos pocos años después de *Campos* y en un lugar geográficamente tan cercano; aunque esta vez el paisaje no es el protagonista, sino una mujer, Claudia, cuyo apellido, Estr-

da, recuerda inevitablemente a Fellini. Pese a esta diferencia básica, ambos relatos guardan un parecido que tiene mucho que ver con la hipótesis que manejo acerca de una re-construcción de lo real a través de lo imaginario, pues como indica Millner:

Claudia se va dando cuenta progresivamente de que ella está atrapada y paralizada en su presente eterno, desde el cual contempla su pasado (ya hecho inmutable) y un presente, que le va «sucediendo», y que no le ofrece ningún recurso para enfrentarse con él o con el pasado. Pasado y presente son dos fenómenos que le ocurren a ella y en los que ella no es más que la espectadora inmóvil de su vida [...] Claudia habla del efecto desgastador de la vida precisamente en términos de erosión (1974: 44).

Precisamente, la erosión –y la dimensión temporal que la produce–, la parálisis eterna, es una sensación que puede experimentar tanto el lector de *Campos* como el espectador de *Las Hurdes*. En este sentido, González Requena (1988), comparando el documental de Buñuel con *La aldea maldita* (Florián Rey, 1929), señala:

el detenimiento con que la cámara, en uno y otro film, escruta paisajes, rostros, gestos y conductas. En ambos films, y por encima de sus temas concretos, emerge una cierta y áspera metafísica plástica, que, en el ámbito de la cinematografía, retoma ciertos valores zurbaranianos: un estatismo casi absoluto y, sobre todo, intemporal, denso e inmune al paso del tiempo. Y un predominio de las texturas más ásperas emergiendo en las superficies desnudas de los objetos, de los edificios, de las tierras.

Un encuentro, en suma, a través de la resistencia de los materiales –humanos, objetuales, paisajísticos–, con una cierta opacidad, con un cierto límite de lo humano o de lo comprensible, que puede cobrar la forma de la insólita inercia de los habitantes de *Las Hurdes, tierra sin pan*, de la locura de la madre de *La aldea maldita*, o del odio –y el honor– del marido que le prohíbe mirar a su hijo» (Florián Rey, 1929: 25).

Filmes, ambos, que comparten «el encuentro con lo radical fotográfico» (1990: 23). Un radical fotográfico de lo real que, igualmente voy a rastrear en *Campos*.

Hay otras pistas que nos señalan esta filiación audiovisual de *Campos*, por ejemplo, que su primera edición venía ilustrada con fotos del cineasta Vicente Aranda.



© Vicente Aranda. Fotografías para la 1ª edición de *Campos*.

Asimismo, en 1961 se realiza un documental dirigido por Paolo Brunatto y Jacinto Esteva, en el que se reflexiona sobre las causas del éxodo de la emigración española a Francia, Alemania, Suiza, etc., con miras a facilitar la inserción de los emigrantes. Fue el mismo Goytisolo el que les prestó la novela (y *La resaca*, ambientada en zonas pobres de Barcelona):



© Jacinto Esteva y Paolo Brunatto. Fotograma.

Ver en 2012 *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* [...] provoca en el espectador una mezcla de incredulidad y estupor. Como *Las Hurdes* de Luis Buñuel y las fotografías de *La Chanca* de Pérez Siquier, le sumergen en un mundo cruel de desolación y miseria, de harapos magnificados por el sol (Goytisolo, 2012).



© Carlos Pérez Siquier. Fotografía de «La Chanca» (Almería).

En 1962, con motivo de la presentación de la edición italiana por Feltrinelli de su novela *La resaca*, Goytisolo intenta programar una copia del filme; pero el acto es interrumpido bruscamente antes de la proyección a causa del lanzamiento de una bomba de humo por miembros de extrema derecha. En la confusión que sigue al incidente la copia del documental desaparece, reapareciendo en una retransmisión a través de Radio Televisión Española, con una banda

sonora y comentarios distintos del original y que se atribuyeron falsamente a Goytisolo (Esteva, 2012).

En este sentido, cabe recordar que en su momento del mismo modo se prohibió la exhibición de *Las Hurdes* tras su estreno en España y Francia; mientras que años antes, en 1930, *L'Age d'Or* ya se había estrenado en París con bombas de la ultraderecha de por medio. Más allá de la coincidencia violenta, lo que me interesa resaltar es cómo nuestro autor escribe un artículo sobre el hecho en una revista (1999), para más tarde referenciarlo en otro artículo periodístico (2012) de manera reflexiva. Es decir que, quizá, de nuevo, actuase aquí cierta memoria impregnada de los primeros años de Buñuel en el cine.

Por último, en este rápido recorrido de la expansión audiovisual de *Campos*, en 2009 Goytisolo participa en un documental, junto con Vicente Aranda, en conmemoración del cincuenta aniversario de su publicación. Su realizador, Nonio Parejo, ya había dirigido otro similar en 1984, *Releyendo Campos de Níjar*, con guion del propio Goytisolo y José Guirao.

REPORTAJE, ENSAYO CINEMATOGRAFICO DE GEOGRAFÍA HUMANA Y EXPERIENCIA DE LO REAL

Como ya he señalado, la primera edición de *Campos* llevaba intercaladas fotos de Vicente Aranda –como la primera de *Viaje a la Alcarria* (1948) de C. J. Cela–, hecho habitual en el reportaje periodístico, e incluía el subtítulo «Relatos»; aunque desapareció en ediciones posteriores, jugando a la ambigüedad.

Por su parte, Buñuel subtítulo a *Las Hurdes* con la frase «Ensayo cinematográfico de geografía humana», que define de esta forma tan precisa lo que el espectador va a ver.

Goytisolo, de forma más espartana, define en sus propias palabras *Campos* como un reportaje (y a *La isla* como un «relato destinado al cine de masas») (1977: 298); lo cual no se aleja demasiado, atendiendo al resultado, de la intención del aragonés. Esta clasificación tan concreta debe relacionarse con problemas teóricos de mayor calado en los que el autor ya recalaba en los años previos a la redacción de *Campos*.

Como señala Juan F. Taborda (2009: 53), Goytisolo se sentía a gusto con el «método objetivo del comportamiento externo» (Goytisolo, 1959: 19) que recuerda mucho al método documental cinematográfico y que permitía a los escritores «incluir en sus novelas a sectores de la sociedad que era antes imposible «representar», a través de un método analítico o introspectivo» (Taborda: 53). Goytisolo llevó a cabo esta teorización en *Problemas de la novela* (1959) sólo un año antes de escribir *Campos* y tres antes de *La Chanca*, obras en las que pretendía llevar a cabo una síntesis estético-moral para transfigurar la realidad por medio de la literatura.

Taborda incide en este aspecto y, siguiendo a Givone cuando éste teoriza sobre Lukács (1990: 121), propone una recapitulación del proyecto literario de Goytisolo en la época de *Campos*:

la literatura refleja la realidad total que está en su base (la singularidad social nacional) y, reflejándola, la organiza, la traduce, la expone como una mirada sobre la historia [...] La mirada sobre lo particular se universaliza a través del tratamiento literario. De ahí, también, su defensa del realismo behaviorista y su rechazo de una prosa elaborada e ingeniosa como negación de lo real (73).

Me interesa subrayar aquí esa *realidad total* que parece guiar el trayecto de *Campos* proponiendo una *mirada* que va de lo particular

a lo universal sin adornos innecesarios. El sentido tutor señalado organiza esa realidad; pero no niega lo real. Poniendo valor mi hipótesis, esa mirada, inevitablemente sólo puede construirse a partir de una imaginarización de lo que encuentra en lo real y, por ello, no es sólo una construcción o representación, sino una re-construcción, un volver a construir lo real «para alcanzar una verdad revolucionaria y universal» (Taborda, 2009: 74). Yo añadiría que es una verdad que no niega lo real. Como lo escribe el propio Goytisolo charlando con unos paisanos en *Campos*:

— Por eso me gusta Almería. Porque no tiene Giralda ni Alhambra. Porque no intenta cubrirse con ropajes ni adornos. Porque es una tierra desnuda, verdadera... [...] La tempestad había desfogado su cólera y yo seguía a cuestas con la mía, y el corazón me latía con fuerza y la sed me quemaba la garganta. Bebí un vaso y otro y otro y el dueño de la taberna me miraba y, al acercarse a servirme otra botella, me enjugué la cara y le dije:
— Es una gota de lluvia» (Goytisolo, 1960: 123).

Desde mi punto de vista, más allá de la denuncia social que parece erigirse en el sentido tutor de *Las Hurdes* y de *Campos*, esto verdad emocional es lo más interesante de ambas propuestas y es en lo que voy a centrar mi análisis textual.

Efectivamente, Goytisolo buscaba entonces trabajar sobre lo real —en la línea de un Pérez Galdós o de Baroja—, antes que abrirse a las influencias postmodernas europeas. Aquí señala Taborda la contradicción que supone esta pretensión con su posterior evolución literaria (2009: 74); aunque habría que matizar que esto es sólo cierto si se atiende a su obra novelística, dado que Goytisolo ha continuado ofreciendo a lo largo de toda su obra, como ya he

señalado más arriba, una serie de textos que tiene que ver con la literatura de viajes en el que se encuadra *Campos*.

En parte, el análisis que propongo brota de esta paradoja, en la que seguramente también se encontró Buñuel el cual, posteriormente, como ya he señalado, igualmente se alejó de lo documental o realista, para abrirse y proponer una obra más acorde con la vanguardia –teniendo en cuenta que previamente había dirigido ya *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930). Esta paradoja la estaba experimentando el propio Goytisolo si nos fijamos en su análisis casi sociológico del subdesarrollo de Andalucía y su problemática desde una perspectiva más aséptica que expone en el ensayo «Tierras del sur».⁹

AFLORAMIENTO (RE-CONSTRUIDO) DE LO REAL

Buñuel ¿un documental?

Es conocido el proceso, literal, de re-construcción de lo real por parte de Buñuel en *Las Hurdes*.¹⁰ Goytisolo, de una manera más sutil, desliza datos de su experiencia en *Campos* que señalan asimismo a una re-construcción casi mítica; por ejemplo, si atendemos a una incoherencia temporal en su viaje que se puede deducir del propio texto: en la página 122 escribe: «Revivía los incidentes de mis tres días de viaje y la idea de lo que no había visto todavía...»,

⁹ En la introducción a la edición italiana de *Campos* (dedicado a otro gran viajero literario, Gerald Brenan), que se aleja de la re-construcción humanista que propone *Campos*.

¹⁰ Un poco más abajo hago referencia a secuencias concretas en las que hay una re-construcción de lo que en la imagen pasa por ser real.

haciendo referencia, repetida varias veces en el texto, a la duración de su viaje; pero en otro lugar, en la página 129, afirma, ya despidiéndose de la comarca de Campos de Níjar: «Treinta y seis horas del después, lavado y afeitado como Dios manda, retiré el equipaje de la consigna y cogí el coche de Murcia».

Tanto el texto buñuelesco como el de Goytisolo comparten la descripción del paisaje geográfico y humano de dos zonas muy pobres del sur de España en las que resuena la erosión así como cierto determinismo o inevitabilidad que parece congelar cualquier tipo de evolución o salida de esta situación. Ambos proponen, desde este punto de partida, una mirada que, en un primer momento parece objetiva, documental; pero que paulatinamente se transforma en una mirada humanista que parece querer construir de nuevo, re-construir con una poética sombría, esta cruda realidad. Para ello, van intercalando, en lo que a primera vista asemeja un documental antropológico o un simple libro de viajes, una serie de momentos o puntos de ignición donde surge de manera imprevista lo real en su derivada más siniestra, al tiempo que ese afloramiento no deja de ser re-construido a mayor beneficio de la estructura narrativa y de la puesta en escena. Es decir, que la forma en que ambos dejan entrever estas epifanías de lo real pasa por re-construir imaginariamente la realidad que observan. En el caso de Buñuel mostrando escenas que parecen *reales* y, al mismo tiempo, están reconstruidas (como las secuencias correspondientes a las escenificaciones de las *corridas de gallos*, el burro muerto por las picaduras de las abejas o el tiro de escopeta a la cabra).¹¹ Brisset, al respecto, señala: «si bien

¹¹ Como señala Demetrio E. Brisset: «El burro, cuya desgracia es conmovedora, uno de los momentos más trágicos del filme. Para Kyrrou: «El grupo de Buñuel habría podido ayudarlo, pero no lo hizo (incluso facilitó a las abejas salir de la colmena);

se engaña con la presentación de diversos hechos, éstos corresponden a recreaciones filmicas de probadas realidades culturales» (2006: 16). La pregunta sería entonces ¿por qué no retratar entonces esas realidades directamente sin re-construirlas de manera imaginaria? Pese a ello, ambas propuestas recibieron duras críticas por mostrar sus realidades respectivas de forma tan cruda.¹²

A partir de las investigaciones de Javier Herrera es interesante señalar en este sentido que, aunque el copión de la película y la segunda versión son muy similares, presentan diferencias sutiles en las que

a través de una serie de operaciones se va modificando la primitiva idea de documental «objetivo» sobre *Las Hurdes* hasta convertirse en una película de «marca Buñuel» difícilmente clasificable dentro del género y continuadora de sus anteriores obras surrealistas (2009: 69-98).

socialmente es de lejos mucho más importante mostrar una imagen-denuncia que puede despertar el impulso de rebeldía en los espectadores, que salvar un asno» (Kyrrou, 1985; 222). Por su parte, Micciché señala como vemos «el mulo, muerto por las mordeduras [sic] de las abejas y cuya carroña será despedazada por un perro, mientras que el comentario nos informa que un mes antes habían muerto así [...]». Comenta luego que se trata de sólo «una información sonora, que carece de la pregnancia de la visión de imágenes. Pero el efecto (calculado) es en mi opinión todavía mayor, ya que el espectador, llevado por lo visible a compadecer con generosa zoofilia al animal, se encuentra de repente abocado por el sonoro a ver esta atroz muerte animal como metáfora de otra muerte, humana esta vez» mediante un intenso «efecto sorpresa» (2006: 13). Lo mismo puede señalarse del episodio de las cabras, que se sabe que cae por un tiro pues se ve el humo de la escopeta en una esquina del plano.

¹² Por parte de Gregorio Marañón que le preguntó a Buñuel tras ver el documental: «¿Por qué enseñar siempre el lado feo y desagradable?» (Buñuel, 1982: 119); por su parte, *Campes*, como el resto de su obra, fue prohibida por la censura en 1963.

Esa *marca Buñuel* tiene que ver con la re-construcción de lo imaginario que vengo analizando.

En el mismo sentido parece expresarse Ángel Fernández-Santos en estas palabras recogidas por Pedro Poyato respecto de *Las Hurdes*:

Buñuel descubrió de un golpe su estilo profundo, que le ha permitido convertir la realidad en cantera inagotable de la imaginación surreal. *Tierra sin pan* es exactamente eso: un documento sobre la irracionalidad que abrió al cine documental las fronteras de la imaginación subversiva en estado puro (Poyato, 2005: 93).

Todo ello estaba sin duda en la mente del cineasta, pues él mismo afirmó que viajó a Las Hurdes «atraído por su intenso dramatismo, por su terrible poesía» (Buñuel, 1988: 66). Poyato subraya la presencia de imágenes buñuelianas que hieren el ojo del espectador que «se adhieren luego a su memoria [...] conformadoras de una peculiar iconografía» (66), hecho que relaciono, de nuevo, con la re-construcción imaginaria que señalo.

¿Es posible entonces que Goytisoló estuviese recorriendo con *Campos* el mismo camino que Buñuel y que le atrajese precisamente esa corriente surreal hacia la que luego, en forma literaria y apuntando a otras vanguardias, evolucionó?

Análisis textual: Goytisoló/Buñuel

Voy a analizar ahora algunos ejemplos escogidos del texto literario confrontándolos con fragmentos del film, siempre a partir de fotogramas seleccionados de secuencias que tengan que ver con aquellos. No he pretendido un análisis exhaustivo –aunque aquí analizo las coincidencias más notable–, ni he tenido espacio para analizar en

conjunto los rasgos estilísticos generales, que sería un análisis que complementaría muy bien a éste.

1^{er} ejemplo: paisajes pobres y violentos

Campos arranca así, en primera persona: «RECUERDO MUY BIEN la profunda impresión de violencia y pobreza que me produjo Almería, viniendo por la N-340, la primera vez que la visité». Hay aquí un sutil juego de afinidades contradictorias, pues si Goytisolo se definía como de «nacionalidad cervantina» (Eilenberg *et al*, 1988), por su parte el narrador del Quijote no quería acordarse del lugar en el que se desarrollaba su epopeya. En *Campos* Goytisolo recuerda muy bien. Mas el aparente contraste se disuelve por la enfatización que define ambos inicios. Goytisolo parece subrayar que lo que nos narra es un recuerdo distanciado en el tiempo, por tanto, alejado del reportaje de actualidad. La frase, en su continuación, incide en este sentido: «profunda impresión». De nuevo, no nos enfrentamos a un texto *objetivo*, sino a uno que bucea en alma del autor. Y desde esas profundidades sin solución de continuidad surge la «violencia» soterrada que va a ir salpicando todo el texto. Y así acaba este primer párrafo: «Almería se extiende al pie de una asolada paramera cuyos pliegues imitan, desde lejos, el oleaje de un mar petrificado y albarizo», que nos sugieren imágenes escritas como desde una perspectiva aérea, definidoras de un campo semántico negativo, cercano a lo real: «asolada», «petrificado» y «albarizo»¹³ (Goytisolo, 1960: 15).

¹³ La 3^a acepción del DRAE nos dice que es una «laguna salobre». <http://lema.rae.es/drae/?val=albarizo> (consultado el 1 de diciembre de 2014).



Así, en estas líneas de Goytisolo resuenan en estos fotogramas¹⁴ de los paisajes de Las Hurdes situados en el primer segmento del film: en ambos ejemplos se percibe el contacto con lo real, al tiempo que se utilizan las técnicas propias de cada medio para proponer cierta re-construcción imaginaria. En el caso de Goytisolo a través de su inclusión subjetiva y decidida en el texto utilizando un lenguaje muy rico en el plano evocativo. En el caso de Buñuel, mostrando una panorámica horizontal en plano general con una iluminación casi quemada, a contraluz, con una perspectiva aérea –que como acabo de señalar se intuye en Goytisolo. Pese a todo, se percibe el estilo documental (el segmento arranca de negro); pero atravesado por la violencia de la mirada de Buñuel mediante la fuerte iluminación descrita y, sobre todo por el hecho de que la panorámica va de derecha a izquierda –es decir, en sentido contrario al habitual. Finalmente, siguiendo ese estilo abrupto que escinde la continuidad canónica, corta la panorámica –documental– abruptamente, en vez de insertar el canónico fundido encadenado. Inserta, en cambio, un plano descendente, picado, que se mueve en sentido contrario –de izquierda a derecha–, dibujando una violenta diagonal y con una fotografía mucho más contrastada.¹⁵

¹⁴ CT: 00:03:05. A no ser que lo señale, los fotogramas que voy insertando hasta el final aparecen en el orden de montaje del film.

¹⁵ En el film el locutor afirma que se trata del valle de las Batuecas, limítrofe a la comarca de Las Hurdes.

2º ejemplo: de cerdos y mujeres

«El camión sube la cuesta renqueando y, de improviso, divisamos dos poblados morunos, separados por un río seco [...]» (Goytisolo, 1960: 20),



Goytisolo nos mete de lleno en el pobre paisaje almeriense buscando el contraste, pues hace referencia a un claro rasgo orientalista –como diría Said: «pueblos morunos», a los que el camión sube con dificultad y que cuentan con un río seco: un lugar desolador. Al igual que Buñuel, cuyo paisaje¹⁶ ya es el típicamente hurdiano, pobre, desolado, lleno de claroscuros y dónde se dibujan asimismo cauces yermos.

Ya en el pueblo, Goytisolo *acerca el plano*: «Atado a la puerta del estanco, un cerdo hoza la tierra al borde la carretera [...]» (Goytisolo, 1960: 20).



¹⁶ CT: 00:05:34

Ambos autores integran todavía rasgos civilizatorios –el estanco, la mujer, el niño– frente a la animalidad del cerdo. Pero si Goytisolo muestra su lado ideológico en esta, por otra parte, potente metáfora (estanco-burguesía/cerdo-bestialidad); Buñuel propone otra derivada de la metáfora porcina que, sin olvidar la ideológica, cristaliza en el plano sexual pues coloca al cerdo y a la mujer en el mismo eje de cámara –aunque son localizaciones diferentes y se pasa de un plano otro por corte–, consiguiendo que se les vea en la misma posición y postura y con el cerdo a la altura de su cadera. El montaje utilizado en el fragmento muestra entonces una metáfora de bestialismo sexual que resultaría, como efecto de sentido final, en el niño que pastorea al cerdo –otros niños, o adultos que lo parecen, se muestran en el último segmento del film, afectados de cretinismo y enanismo y que, por tanto, se relacionan igualmente con esta metáfora visual.

Curiosamente, en los mismo años de escritura de *Campos*, Carlos Saura –cuya influencia buñuelesca es muy aceptada– realizaba *Los Golfos* (1959), que muestra asimismo cierto estilo documental urbano, aunque ambientada en los arrabales de la ciudad (más parecido a *La Chanca*). Hacia el final del relato, uno de los *golfos* protagonistas busca a uno de sus amigos desaparecido hace unos días, al que encontrará muerto, a la salida de un desagadero de aguas fecales: justo antes, pasa cerca de unas mujeres que recogen desperdicios en un vertedero, al tiempo que pastan por allí una piara.¹⁷

¹⁷ Agradezco a la investigadora Bénédicte Brémard el señalarme esta evidente asociación. CT: 01:07:19. Se trataba también de una obra primigenia de Saura, pues es su primer largometraje de ficción.



© Carlos Saura. Fotograma de *Los Golfos* (1961)

Goytisolo continúa: «Un grupo de mujeres, ataviadas como las mojaqueras, lavan la ropa en la fuente, a la sombra de los eucaliptos» (Goytisolo, 1960: 20).



© Vicente Aranda, 1960, para la 1ª edición de *Campos*





En *Las Hurdes* no se muestran eucaliptos protectores y predominan los ángulos de cámara picados que parecen continuar el sentido de la solana, reforzada ésta con la colocación de las lavanderas en los bordes del cuadro y enfrentadas espacialmente de plano a plano, como si el marco fuese a explotar. Por su parte, Goytisolo elimina de un plumazo con una sola palabra contenedora de toda esa opresión la aparente distancia entre ambos ejemplos: «mojaquera», oriunda de Mojácar y, por extensión, el traje, muy tradicional, tocado con un gran pañuelo hasta la cadera –casi un velo– y, habitualmente, portando una pesada jarra de agua en la cabeza.



© José Ortiz Echagüe, 1953

«Entre las pitas y nopales, los muros enjalbegados reverberan al sol. Unos niños medio desnudos juegan con la arena y al badén se asoma una chiquilla montada sobre un asno» (Goytisolo, 1960: 20)



«Detalle curioso, en los pueblos de Las Hurdes no hemos oído cantar nunca».



La metáfora hombre/bestia se extiende en ambos casos. Los niños beben en el mismo río que el cerdo, reforzado ahora por la presencia de un asno que, contraponiendo la imagen bíblica, no es portador de ninguna buena nueva.

Pero la metáfora más potente relativa a las bestias y los niños vendrá dada al ponerla en relación directa con la muerte: casi en el centro geométrico de *Campos*, Goytisolo nos presenta a un edípico Feliciano Gil Yagüe, «peón caminero», viudo, padre de cuatro hijos, de vista estropeada por la mostaza y el trabajo en la mina, que narra todo tipo de desgracias, como un atropello por camión: «— Por aquí muere mucha gente accidentá», hasta llegar a un clímax siniestro

en el que el calmado Feliciano (la ironía de su nombre va con su regodeo) le cuenta a Goytisolo:

El mes pasao, la marrana de mi vecina le comió la cabeza a un niño. Tós los diarios hablaron.

El hombrecillo explica lo sucedido con pelos y señales y uno piensa que –a manera de compensación– el humor negro debe aliviar a los almerienses. Tiempo atrás, en un lugar de la provincia, la casualidad me hizo asistir a la representación de unos cómicos, y su ironía macabra, llena de alusiones a la pobreza y a la muerte –que seguramente hubiera petrificado de horror al público de cualquier otro país– fue acogida allí con explosiones de verdadero entusiasmo. Feliciano pertenece a esa España-esperpento que retrataron Goya y Valle-Inclán y, mientras narra sus historias, los ojillos sarnosos le parpadean con malicia y su boca sonríe como una cicatriz abierta, pálida y desdentada.

— ¿Lee usted *El Caso*?

— A veces.

— La criatura salió allí retrataíca.

Goytisolo ya no habla sólo de Almería, sino de toda España; ni siquiera hay ya sólo denuncia social, como parece inferirse de la cita a grandes maestros como Goya y Valle-Inclán que superaron el sentido tutor. Pero sí cristaliza una *cicatriz abierta* de la que surge lo real en toda su crudeza. Significativamente, tras la citada superación de la ideología, surge la otra gran vía de expresión humana –seguramente más fértil y duradera que la política o la ideológica: la artística. Me refiero a la referencia que hace Goytisolo a una representación teatral, dónde se puede re-construir lo más *macabro* sin temor a desintegrarnos en ello.

3^{er} ejemplo: niño muerto

Goytisolo extiende de manera más sutil este punto de ignición siniestro al final del capítulo X (de camino a Carboneras), ya casi despidiéndose del Campo de Níjar, justo después del intenso momento cargado de emoción contenida en el que intentaba explicar a unos paisanos su visión espartana de Almería¹⁸ y, por comparación, de su alma:

Toda la tarde estuve vagando por el pueblo sin saber adónde me llevaban los pasos. El cielo era de color gris, las calles parecían vacías y recuerdo que permanecí varias horas, sin moverme, acostado en la playa.

Unos niños rondaban alrededor mío a respetuosa distancia y, al levantarme, oí decir a uno:

— Parece que se le ha muerto alguno. Mi madre lo ha visto llorando (Goytisolo, 1960: 125).



¹⁸ Véase «Reportaje, *ensayo cinematográfico de geografía humana y experiencia de lo real*».



Sigue habiendo debate sobre si el niño de *Las Hurdes* estaría o no realmente muerto.¹⁹ La voz en *off* nos informa al respecto: «Acaba de morir un niño».²⁰ Lo que me importa señalar a mí es que este episodio –que, como en el caso de Goytisolo, casi cierra también el film– muestra el extremo de lo real re-construido e imaginarizado: el bello plano de la madre o el del padre que destapa simbólicamente por última vez el cuerpo inerte del bebé antes de cruzar el Hades. Creo, por lo tanto, que no cambiaría nada saber ese hecho, pues la verdad del texto ya está en otro lado, re-construida e imaginarizada a partir de lo real. A estas alturas del film, ya sabemos que no es un documental al uso y que no se cita el nombre propio de ninguno de los habitantes de Las Hurdes: estamos en un ensayo de geografía humana, es decir, en algo que intenta ser *científico*, objetivable. Ha muerto un niño y Buñuel re-construye todo el proceso en una de las secuencias más elaboradas del film en cuanto a montaje.

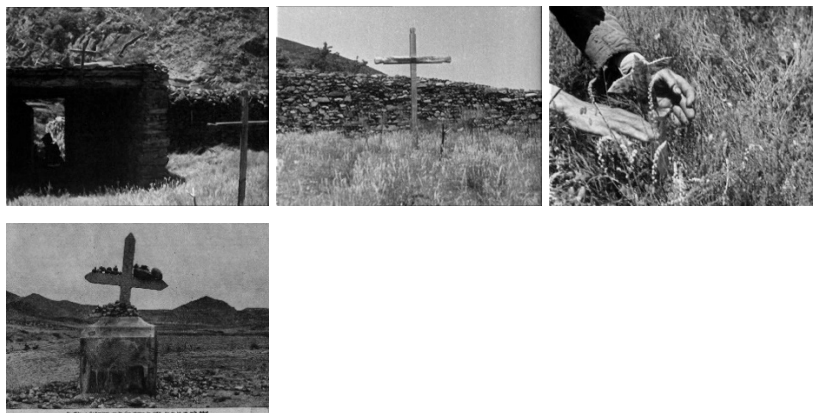
El fragmento de Goytisolo es similar. En este caso reforzado hasta el extremo por el hecho de informar al lector de la muerte justo al final del capítulo, con un punto y aparte cargado de sentido e, igualmente, de forma anónima –teniendo en cuenta que en *Campos* sí se nombra varios nombres propios de los seres humanos que Goytisolo fue encontrando.

¹⁹ Véase (Poyato, 2005: 104-106).

²⁰ CT: 00:22:12.

En el capítulo anterior, el IX, Goytisolo nos describe un cementerio que recoge ese aspecto real y mítico al mismo tiempo –que también nos muestra Buñuel:

El camposanto se encuentra a doscientos metros, en medio de la haza: cuatro paredes blancas y una verja de hierro. No es bello, como el de Almuñécar –con sus nichos adornados con botellas de cerveza y las lápidas cubiertas de inscripciones trazadas de acuerdo con la fonética andaluza–, ni trágico como el de Gérgal– en donde las cruces negras se cobijan bajo diminutos arcos encalados, como en una composición de película expresionista; es un cementerio tan desnudo como el paisaje que lo circunda, sin flores, sin cruces, sin lápidas, en el que las tumbas se excavan en el mismo suelo y se reconocen por un simple montoncillo de piedras. En Las Negras la muerte es también anónima (Goytisolo, 1960: 116-117).

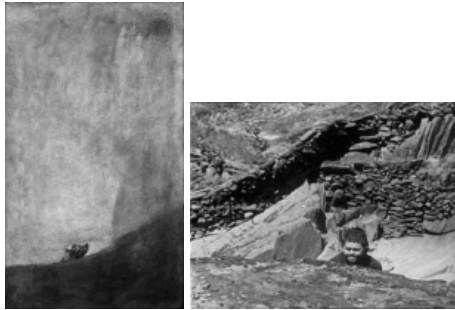


© Vicente Aranda, 1959

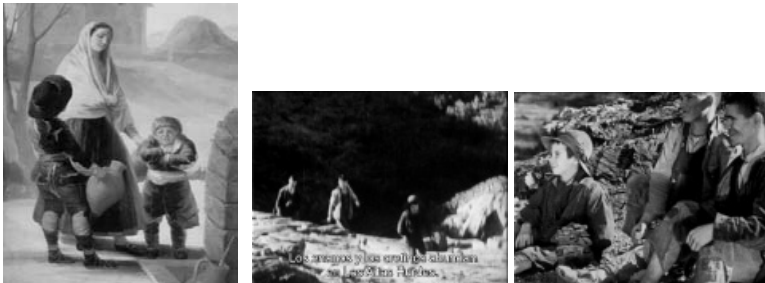
Es interesante señalar cómo se trata de una de las descripciones de una obra, por otra parte, trufada de diálogos con los paisanos. Una descripción del lugar dónde se gestiona la muerte, que se compara con una *película expresionista*: de nuevo todos los elementos me hacen pensar en una re-construcción imaginarizada de lo real.

4º ejemplo: bocio, cretinismo y enanismo

Más arriba ya se ha nombrado a Goya el cual, sin duda, sobrevuela como influencia máxima en ambos autores; así como la de Velázquez o Murillo.



Perro semihundido, Francisco de Goya



Pobres en la fuente, Francisco de Goya



Francisco Lezcano, Bartolomé E. Murillo. Niño mendigo, Diego Velázquez



El bobo de Coria, Diego Velázquez.

El bufón Don Sebastián de Morra, Diego Velázquez.

El autobús bordeó el cementerio y el monumento a los Caídos por dios y por España. Una pareja de civiles rondaban con el mosquetón en bandolera. Vi una mujer con bocio con un chiquillo panzudo y a un muchacho espigado que daba la mano a un ciego (Goytisolo, 1960: 123).

Sobrevuela asimismo la imagen del Lazarillo de Tormes:



Lazarillo de Tormes, Francisco de Goya.

En contraste con esta emergencia de lo siniestro, en el siguiente capítulo (XI) –el último de *Campos*– Goytisolo escribe, como liberado del influjo de lo real de la comarca, pero hastiado y reintegrándose al flujo imaginario que circunda a ésta:

Las fotos de la reina de la Feria de Burgos y de la muchacha escultural, reclamo de los bañadores Jantzen, me recordaban oportunamente que la angustia es mal pasajero, que hay un orden secreto que rige las cosas y que el mundo pertenece y pertenecerá siempre a los optimistas (Goytisolo, 1960: 129).



Este último guiño crítico –ideológico– sobre la burguesía y la política nacional franquista (*turismo, Burgos, toros, orden secreto, optimismo*) nos recuerda, por postrera vez en el texto, cuán cercanos están, pese a todo, los registros de lo real y lo imaginario, y cómo ambos se relacionan a través de una laboriosa re-construcción.

CONCLUSIONES

Al principio afirmaba que los viajes a lo real que he analizado de Buñuel y Goytisolo vienen marcados por ese sentido tutor que los situaba casi al nivel del panfleto político; sin embargo, tras mi análisis se comprueba que sus propuestas, pese a estas intenciones ideológicas y políticas de crítica a la sociedad burguesa, tocan cierta verdad; pero justo en aquellos puntos donde se logra dominar o superar lo ideológico o, más bien, donde el texto se acerca más a lo artístico.

En este sentido, me preguntaba si este positivo impulso de denuncia social que se percibe en la letra de ambos textos llegaba a tapar cualquier la emoción artística. El sentido tutor sigue actuando varias décadas tras su respectivo estreno y edición, pues así se los publicita en los libros de textos, monografías, etc. Mas, gracias al análisis comparativo he logrado profundizar y dar a conocer emociones más profundas que recorren ambas propuestas y que nos hacen valorarlas de una manera más rica.

Pese a ello, esta presencia evidente de lo ideológico impide configurar una dimensión simbólica a sus propuestas, lo que no es óbice para comprobar que su energía artística y experiencial es patente. Una energía que les lleva a entreverar, a transformar o re-construir lo real. De esta manera, utilizan el registro imaginario, aquel que ayuda a poner en escena y a narrar lo real, para mostrarlo de la forma más potente posible; pero sin que ello se convierta en un

reportaje o, en términos actuales, en *telerealidad*²¹ –que sería la vulgarización contemporánea de sus propuestas.

De alguna manera, estos trabajos seminales de Buñuel y Goytisolo nos muestran, a través del mecanismo que he analizado, una forma de superar lo real –y lo ideológico–sin ocultarlo; pero apuntando ya hacia ese territorio alejado en cierta manera de la realidad normativizada que será un estilema de sus respectivas obras.

La estrategia de ambos se basó, pues, en facilitar mediante esta re-construcción imaginaria su acepción a lo documental y al reportaje periodístico o a la literatura de viajes; pero, finalmente, no se trataba tan sólo de esto, sino de mostrar su compromiso más profundo, en primer lugar, con ellos mismos a través del contacto con lo real. Precisamente, un contacto sólo posible viajando a estos lugares desde los cuáles, indirectamente, al abandonarlos tras la erosionante experiencia, cómo nos muestra Goytisolo, chocan de nuevo con lo imaginario masivo –anuncio de bañadores *Jantzen*.

A través de este re-construcción imaginaria de los paisajes y las vidas de los habitantes de Las Hurdes y Campos de Níjar, hemos podido atisbar la dura realidad de su tiempo a través de una expe-

²¹ O *reality*: «género de televisión que se encarga de documentar situaciones sin guion y con ocurrencias actuales, en las cuales interactúa un elenco que hasta entonces es desconocido. Este género usualmente resalta lo dramático y conflictivo de la vida de los personajes, algo que lo compara con el género documental. Utiliza diferentes elementos estandarizados como los confesionales donde el elenco expresa sus pensamientos, e inclusive sirven como narradores del programa» (Wikipedia). También: «espectáculos de convivencia entre actores no profesionales que reaccionan de forma espontánea, intentando superar y sobrevivir a sus oponentes mediante una competencia permanente y expuestos ante la mirada de unas cámaras ubicadas de manera estratégica» (Perales, 2011, 121).

riencia estética única, permitiéndonos experimentar lo real que allí, sin duda, existía y que Buñuel y Goytisolo lograron re-construir mostrando su verdad más profunda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRISSET, Demetrio E. (2006), «Imágenes de la muerte en *Las Hurdes* de Buñuel. Aproximación desde la antropología visual», *Gazeta de Antropología*, 22, <http://hdl.handle.net/10481/7085> (Consultado el 3 de septiembre de 2014).
- BUÑUEL, Luis (1982), *Mi último suspiro*, Madrid: Debolsillo, 2012.
- (1998), «Land without Bread», *Nickel Odeon*, 13.
- CIRRE, Francisco (1966), «Novela e ideología en Juan Goytisolo», *Ínsula*, 230.
- CARRIÓN, Jorge (2009), *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W. G. Sebald*, Madrid: Iberoamericana.
- EILENBERG, Wolfram; ÁSTVALDSSON, Haukur y HERRERA, Francisco (1988), «Nacionalidad cervantina. Una entrevista con Juan Goytisolo», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, <http://www.ucm.es/info/numero11/jgoytiso.html> (consultado el 3 de diciembre de 2014).
- ESTEVA, Daría (2012), «Un mail y una carta», *El viejo topo*, 290, pp. 60-62.
- GARCÍA HORTELANO, Juan (1960), «Coloquio Cine y Literatura», *Film Ideal*, 60, pp. 11-13; citado en PEÑA ARDID, Carmen (1991), «La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica», *Cuadernos de investigación filológica*, 17, pp. 169-19.
- GIVONE, Sergio (1990), «Neo-marxismo y pensamiento utópico-crítico, Lukács», *Historia de la estética*, Madrid: Tecnos.

- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1988), «Apuntes para una historia de lo rural en el cine español» en *El campo en el cine español*, Madrid: Filmoteca Española.
- (1996), «El texto: tres registros y una dimensión», *Trama & Fondo*, 1, pp. 3-32. Consultado el 1 de enero de 2015 en https://dl.dropboxusercontent.com/u/60156832/numeros_revista/Trama_y_Fondo_1.pdf
- GOYTISOLO, Juan (1960), *Campos de Níjar*, Barcelona: Seix Barral, 1983.
- (1961), *La Isla*, Barcelona: Seix Barral.
- (1964), *La Chanca précède de Terres de Níjar*, Paris: Gallimard.
- (1977), *Disidencias*, Barcelona: Seix Barral.
- (2005), *Los ensayos. El furgón de cola, Crónicas sarracinas, Contracorrientes*, Barcelona: Península.
- (2012), «Apuntes para una película invisible», *El País*, Tribuna, 14 de marzo, http://elpais.com/elpais/2012/03/06/opinion/1331050301_448124.html (consultado el 1 de diciembre de 2014). También en «Historia de una manipulación», *El viejo topo*, 290; y *En los reinos de Taifa*, Madrid: Alianza, 1999.
- KYROU, Ado (1963), *Le surréalisme au cinéma*, París: Ramsay, 1985.
- MARRA-LÓPEZ, J.M. (1962), «Tres nuevos libros de Juan Goytisolo», *Ínsula*, 193.
- MILLNER, Curtis (1974), «La isla de Juan Goytisolo: la vida como imposición», *Mester*, 5(1). <https://escholarship.org/uc/item/3tf2c8dt> (Consultado el 1 de noviembre de 2014).
- NORA, Pierre (dir.) (1984–1993), *Les lieux de mémoire*, Paris: Gallimard.
- PERALES BAZO, Francisco (2011), «La realidad mediatizada: el *reality show*», *Revista Comunicación*, 9, 120-131.
- POYATO, Pedro (2005), *Historias, motivos y formas del cine español*, Córdoba: Plurabelle.

- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1982), *Jesús Fernández Santos*, Madrid: Dirección General del Libro y la Cinematografía.
- SAID, Edward W. (1978), *Orientalismo*, Barcelona: Random House Mondadori.
- SOLDEVILLA, Ignacio (1966), «La novela desde 1936», *Ínsula*, 230, p. 247.
- TABORDA, Juan F. (2009), *El árbol de la literatura. Poética en los ensayos literarios de Juan Goytisolo*, tesis doctoral dirigida por Antonio Chicharro Chamorro. Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada.
- TORRES HORTELANO, Lorenzo J. (2013), «El documental rural español en la década de los años 80. Umbral y falsa clausura», en POYATO, Pedro y GÓMEZ, Agustín. (eds.), *Campo y contracampo en el documental rural en España*, Málaga: CED-MA, Cinemáscampo.
- (2013a) «*Un hombre va por el camino* (Mur Oti, 1949). El paisaje rural como matriz de la construcción de la diferencia sexual», en POYATO, Pedro (ed.), *Paisajes del cine rural español*, Córdoba: Diputación de Córdoba.
- TRAMA & FONDO. *Revista de cultura* (2012), 32. Número dedicado a «La ideología lacaniana».

ILUSTRACIONES

- ARANDA, Vicente (1959), fotos de la 1ª edición de *Campos*: <http://almeria1980.blogspot.com.es/2013/06/campos-de-nijar-1960.html> (consultado el 1 de enero de 2015).
- GOYA, Francisco (1819-1823), *Perro semihundido*, Óleo sobre revoco, trasladado a lienzo, 131,5 cm × 79,3 cm, Madrid, Museo del Prado.

- (1746-1828), *Pobres en la fuente*, cartones para tapices, óleo sobre lienzo, 277 x 115 cm., Madrid, Museo del Prado
- JANTZEN (años 60), publicidad anuncio bañadores, 18 x 13 cm., papel satinado procedente de página de revista, <http://www.todocoleccion.net/publicidad-anuncio-bañadores-jantzen-anos-60-x15663955> (consultado el 3 de enero de 2015).
- MURILLO, Bartolomé E. (~1650), *Niño mendigo* o *Joven Alejandro* o *Niño espulgándose*, óleo sobre lienzo, 137 cm x 115 cm, Alte Pinakothek, Museo del Louvre, París, Francia.
- NOTES sur l'émigration. Espagne 1960 (1961), Jacinto Esteva y Paolo Brunatto (fotograma). http://www.filmoteca.cat/web/sites/default/files/films/7640/imatges/notes_sur_lemigration1.jpg
- PÉREZ SIQUIER, Carlos (1957), Sin título, serie *La Chanca*, Almería, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- SAURA, Carlos (1961), *Los golfos*. Versión distribuida por FILMS 59 en *Filmin.es* (consultado el 6 de enero de 2015).
- VELÁZQUEZ, Diego (1635-1645), *Francisco Lezcano*, “el Niño de Vallecas”, óleo sobre lienzo, 107 cm x 83 cm, Madrid, Museo del Prado.
- (1637-1639), *El bufón Calabacillas*, llamado erróneamente *Bobo de Coria*, óleo sobre lienzo, 106,5 cm x 82,5 cm, Madrid, Museo del Prado.
- (1645), *El bufón Don Sebastián de Morra*, óleo sobre lienzo, 106,5 cm x 81,5 cm, medidas no originales, Madrid, Museo del Prado.
- VILLAMANDO, Alberto (2008), “En busca del charnego perdido: *Campos de Níjar* (1960) de Juan Goytisolo o de la necesidad del subalterno”, *Revista Hispánica Moderna*, 61, 1.